

- SANT'ANNA, D. B. (org.) (1995) *Políticas do Corpo*. São Paulo: Estação Liberdade.
- SBT (2001) – Sistema Brasileiro de Televisão. Fevereiro.
- SEMPRINI, A. (1996) *Analyser la Communication: Comment Analyser les Images, les Médias Publicité*. Paris: L'Harmatan.
- SILVA, I. A. (org.) (1996) *Corpo e Sentido*. São Paulo: Educ, Unesp.

Internet:

- Site: Moda Brasil – <http://www.modabrasil.com.br>
- Rosane Preciosa – Caras Imagens. Julho 2000
- Célia Maria Antonacci Ramos – Narigudos e Insatisfeitos Graças a Deus. Dez. 1999.
- PUC-SP. Comunicação e Semiótica
- www.pucsp/~cos-puc/interlab/santaell/index.htm
- Lucia Santacla. Cultura, Tecnologia e Corpo Biológico.

ABSTRACT

More than re-inventing fashion as a concept, we choose to recreate our body, giving it new meanings, hiding or revealing different parts and amplifying its capability of meaning as a sensible support, it is the body itself which is twisted, stretched, enlarged and changed throughout time. Modified according to certain periods and aesthetic concepts, the body redefines itself following an specific era. The nudity that he were born with is manipulated marking therefore strong link. Moreover body history follows the history of culture itself.

Kathia Castilho Cunha é mestre em Comunicação e Semiótica pela Puc-SP e doutoranda no mesmo programa. Coordenadora dos projetos de Moda e Design aplicados a novas tecnologias da Universidade Anhembi Morumbi - SP tais como a revista digital *Moda Brasil* e os cursos de moda pela Internet - especialização em Moda e Comunicação, onde é responsável pela disciplina Moda e Linguagem, e cursos de extensão. E-mail: kathia@anhembi.br

MAQUILLAJE: AUTENTICIDAD DEL ARTIFICIO

PATRIZIA MAGLI

En el análisis fisonómico, el rostro se configura como un sistema de expresión regulado por Descartes y susceptible de recibir una interpretación semántica. Se trata de una empresa semiótica que revela bajo forma de parábola, su doble tendencia: por una parte trata de establecer, con un aparato categorial “fuerte”, las constantes en grado de constituir tipologías y clases con las cuales analizar el objeto de estudio; por la otra, se orienta a individualizar y hasta a multiplicar las diferencias que constituyen la singularidad de estos objetos. Los rasgos fisonómicos se configuran no sólo como modos particulares del “decir” sino sobre todo como modos de “mirar” el cuerpo. Para Aristóteles, el primer fisionomista sistemático de la historia, el alma es *figura* y *forma*, el cuerpo, *materia*. Las *pasiones* son entonces formas impresas en la materia. Forma y materia no son exclusivamente modos de ser del cuerpo sino dos modos de *ver* el cuerpo (Magli 1995: 23).

Las líneas de la frente analizadas por Cardano, las figuras de las pasiones dibujadas por Le Brun, las *silhouettes* de Lavater, las máscaras neutras del cardenal Richelieu no son *signos* de la misma naturaleza y no permiten el mismo tipo de interpretación. Estos signos no suponen ni la misma posición de quien los observa, ni la misma identidad de quien los produce. Y sin embargo, todos estos *tipos* de signos, su diferente modalidad de producción y de desciframiento se unen para crear una verdadera *polifonía* del rostro que ha-

cen de este objeto del mundo natural *un texto*: un texto entre los más complejos y enigmáticos. Este artículo explorará someramente la dimensión del *maquillaje* en las transformaciones del rostro.

1. SER Y PARECER DEL MAQUILLAJE

Si buscamos la etimología de la palabra “cosmética”, encontraremos que este término viene del griego *cosmos*. Y *cosmos* en latín significa *ordos*, orden, pero también *mundus*, mundo, universo. Hay un aire de familia entre términos como orden, mundo, cosmética. Maquillarse es el gesto de “*poner en orden*” el rostro antes de exponerlo al mundo. ¿Qué hace de un simple objeto del mundo natural un fascinante microcosmos de símbolos? Escritura del rostro, el maquillaje se inscribe sobre su superficie y lo enmascara. Lo enmascara para revelarlo: el maquillaje cancela el rostro como *naturaleza* para revelarlo como *artificio*.

Pero ¿en qué consiste el artificio de un rostro maquillado? ¿Dónde están los confines de una presunta autenticidad de una cara “natural”? Desnudo o vestido, el rostro es aquello que aparece y señala inmediatamente nuestra presencia a los otros, es nuestro modo de ser. La construcción de la cara es *la máscara* de nuestra identidad social. Cuando una mujer se maquilla está, de alguna manera, creando. Y crea aun cuando se niega a maquillarse. Juega con su cara, la cambia según su voluntad de *parecer*. El maquillaje no sirve solamente para esconder imperfecciones, exaltar la belleza o conformarse a la moda del momento. No es sólo la exclusiva necesidad de transformarse para exorcizar el rostro lo que da más angustia para nuestro aspecto exterior. Uno se transforma también por el gusto *lúdico* de metamorfosearse.

En este sentido el maquillaje puede ser también una forma de juego por el cual la mujer experimenta el placer de modificarse, de volverse otra, muchas otras. Puede ser un modo de volverse *plural*. Y entonces el maquillaje, lejos de ser una *mentira*, se vuelve verdad, si bien una verdad aparentemente paradójica: la mujer es más auténtica precisamente cuando es más similar a aquella que quería ser, en la movilidad misma de sus deseos de parecer. Sin embargo, el ritual de maquillarse/desmaquillarse, dos gestos simétricos y opuestos, no mostrarían otra cosa que lo efímero del rostro femenino, siempre *re-haciéndose*, según el investigador francés Gilbert Lascault (1977).

Del mismo modo que la identidad femenina es algo que se rehace continuamente, también el rostro y su cuerpo se metamorfosean precisamente porque su verdad es su inconsistencia enmascarada a través una incesante metamorfosis. La implícita teatralidad inscrita en la operación del maquillaje,

cancela todas las marcas naturales del rostro y revela la tentativa por parte de la mujer de simular y de enmascarar, bajo el adorno de la multiplicidad, bajo el polvo luminoso, el *pharmakon* inconsistente de un cuerpo que no le pertenece. Pero revela también su poder: es decir, la imposibilidad de *aprehenderlo*. Revela lo que los hombres consideran lo más seductor de las mujeres: la incomprensible volubilidad, la percepción y la conciencia de la metamorfosis constante de la que hablaba, a propósito de la mujer deseada, Andrea Sperelli, el protagonista de la novela de Gabriel D’Annunzio *Il piacere* (1889).

2. EL MAQUILLAJE Y SU DOBLE

En este punto una pregunta surge espontáneamente: ¿reconocer la propia imagen reflejada en un espejo es entonces, para una mujer, un acto de libertad que presupone la aceptación de su cuerpo como perteneciéndole, como un “ser para sí misma”? ¿No es, más bien, un “ser para otro”? Por otra parte, ¿la idea de la belleza no se perfila ya en relación con el otro? ¿No viene de “otra parte”? El maquillaje es, en este sentido, un potente *operador pasional*. Provoca consenso, admiración, desdén, sospecha, miedo, celos, estupor y, a veces, deseo. Pero a su vez, es el resultado de fuerzas ejercidas sobre él. Diseña y congela, sobre la superficie del rostro, pasiones, pero muy a menudo valores en los cuales una sociedad se refleja en un determinado momento. Refleja el *modo* como una cultura se piensa a sí misma, la actitud que tiene hacia sus signos. Y en este sentido el maquillaje sostiene una estrecha relación con su doble, es decir, con el rostro, como manifestación simbólica de la subjetividad.

Desde siempre la superficie del rostro ha sido objeto de una ininterrumpida interrogación por parte del hombre (Magli 1989a; 1989b). Es un viejo prejuicio que el rostro sea el “espejo del alma”, que sea aquello visible que revela lo invisible, como testimonia la antigua ciencia de la fisiognomía. En realidad existe una especie de percepción fisonómica difusa que cada uno de nosotros experimenta en la vida de todos los días cada vez que encontramos a un desconocido. Encontramos fisonomías “tétricas” o “luminosas” y de este modo no hacemos más que asignar a ciertas configuraciones del rostro determinados significantes, instituímos correlaciones, en síntesis: interpretamos signos.

A través de estas percepciones, la vieja fisonomía procedía a través de conjeturas sobre la naturaleza secreta del hombre que puede filtrarse a través de una línea de las cejas, un pliegue de los labios, la curva de la nariz, un particular color de la piel. Es sobre todo en el parecido entre hombres y anima-

les que fisiólogos y filósofos buscaron la clave para encontrar las cualidades morales, transfiriendo por analogía sobre los individuos las actitudes conductuales y los instintos atribuidos a los animales. Si el zorro es astuto, la astucia será la cualidad del hombre que se parece a un zorro. Y si una mujer se parece a una pantera será sensual y cruel como este animal.

Así, la descomposición *morfológica* del rostro en zonas superior, media e inferior, asignó a cada una de ellas un determinado valor moral. De este modo la zona superior, representada por la frente y los ojos, fue considerada la sede de la espiritualidad y se le oponía a la zona mediana, representada por la nariz, como zona reveladora del carácter. La zona inferior, representada por la boca, era en cambio la sede en la que se revelaban los instintos más bajos, particularmente los sensuales. Esta especie de descomposición del rostro junto a muchos viejos prejuicios parecería aún vigente en la sensibilidad moderna. Basta pensar en Juliette Greco, definida como la musa del existencialismo, emblema de una feminidad intelectualizada, que valorizaba enormemente los ojos y cancelaba la boca, cubriendo los labios con un polvo claro, análogo a la palidez de su cara. De modo completamente opuesto se maquillaban las vampiras de los años cincuenta, que resaltaban al máximo la boca, relegando a un segundo plano el resto de la cara. La única excepción fueron las pestañas que, con su increíble extensión, constituían señaladores no sólo de belleza sino sobre todo de una sensualidad prepotente, vuelta imperceptiblemente inocente en su palpar.

El rostro no es, entonces, sólo objeto de interpretación por parte de un observador, sino objeto de construcción: es el espacio de posibles *ficciones*. En el interior de esta ambivalencia entre reconocimiento y ficción desempeña un papel fundamental el maquillaje. Se trata, en efecto, de apoderarse de *un sistema de equivalencias codificadas* en grado de predecir qué marcas o rasgos expresivos del rostro deberán estar presentes para reconocer la belleza, una inclinación moral o una actitud perversa. La cosmética trabaja en cancelar o revelar al alma sobre la superficie del rostro. Y entonces si al color rojo, a los pómulos salientes o a los labios finos les han atribuido un cierto significado, es suficiente saberlo a fin de poder apropiarse de este *sistema de significación* para poder mentir. Si la semiótica es la disciplina que analiza aquellos signos que nos permiten mentir (Eco 1975), la fisiognómica y el maquillaje entran de lleno en su territorio.

El *parecer* de la mujer ha sido desde siempre interpretado como una simulación. César Lombroso (1893) definía “mentira en acción” a su modo de peinarse, de maquillarse, de volverse bonita. En el hombre helénico el maquillaje femenino acrecentaba su aprensión hacia la mujer vista como un objeto misterioso y engañoso. Esta aprensión encontraba un fundamento ético en el

principio filosófico según el cual un placer no podía ser legítimo si el objeto que lo suscitaba no era *real*. De este modo, el placer consumado con una mujer no podía encontrar reciprocidad sino acompañado de una doble mentira. A la seducción engañosa de los adornos femeninos se le oponía el encanto del cuerpo sin accesorios de los jovencitos. Según este antiguo prejuicio, el maquillaje haría del rostro femenino, un lugar de *maquinación*, un terreno de *caza*: cuanto más ostentatorio, intencional e impúdico, más insidioso, peligroso y seductor. El gesto de maquillarse es visto como una actividad *contraria* a la naturaleza: la mujer agrega a la naturaleza algo que no le pertenece y de este modo la deforma. Interpone entre su piel y la naturaleza una distancia, una *pantalla* de cosméticos.

Y aun así, la mujer se maquillaría para el hombre. Para él se falsificaría, *mentiría*, haría todo lo posible para poseerlo y engañarlo al mismo tiempo. De este modo, el rostro maquillado seduce precisamente en virtud de un gesto explícito de provocación, de desafío pero no de *mentira*: en realidad, la feminidad se escondería detrás del maquillaje para volverse visible. El maquillaje, como la máscara, muestra del modo más patente lo que *es*, se revela entonces como *signo*. El maquillaje de la mujer no es otra cosa que la representación exasperada de esta paradoja: la de esconderse como realidad para imponerse a la atención como *artificio*.

Pero si observamos este fenómeno con más atención, nos daremos cuenta de que esta representación no es otra cosa que la representación que la mujer da de sí misma a partir de la representación que los otros *esperan* de ella. Se trata de un movimiento de extorsión de la verdad del propio yo hacia el fantasma del otro. Y esto es lo que sucede cada día cuando una mujer se coloca frente a un espejo y empieza a maquillarse. Frente al espejo, en el lugar de sí misma, ve el fantasma que ella *ha construido* para mostrarlo a la mirada del otro. La máscara que la mujer, con el auxilio del maquillaje construye sobre su rostro, no es otra cosa que un *simulacro* de identidad. Es decir, una identidad que no tiene otra realidad más que en el interior de un fascinante juego de espejos, en el entrecruzamiento de las miradas. De este modo la mujer se ve vista según su propia máscara, se mira mirada, se representa representada.

3. GRANDEZA DEL ARTIFICIO

En el universo de la cosmética se puede individualizar la alternancia de dos tendencias opuestas en el interior de las cuales es posible leer de modo transparente la historia de una teoría de la belleza femenina. Estas tendencias

han estado ya presentes en la antigua Roma y se perpetúan en las más recientes rúbricas de la revista *Vogue*. Por un lado, una tendencia que exalta al artificio manifiesto como si fuera una especie de *metaleuaje* en grado de revelar abiertamente la *arbitrariedad* del signo. Por el otro, se trataría de técnicas naturalistas que pueden cancelar las trazas del artificio y simular una *ilusión de realidad*.

El poeta latino Ovidio, elogiando el *cultus* como instrumento de orden y de civilización, legitima a la cosmética como perfeccionamiento de la naturaleza. Y sin embargo el mismo Ovidio queda preso de los confines del naturalismo cuando la exalta como perfeccionamiento y no como sustituto de la naturaleza. Porque es la naturaleza y no el artificio el objetivo de la cosmética, afirma en su *Ars Amatoria* que “ars faciem dissimulata iuva” (el arte acompaña al aspecto si no se nota). El sueño de una belleza natural muy a menudo rodea al imaginario masculino con la extrema fascinación de una posible contaminación de la mujer con el reino de la animalidad. Un viejo senador relata a un joven cronista en un cuento de Tomasi di Lampedusa:

Me di vuelta y vi la cara lisa de una quinceañera emergiendo del mar, dos manitas apretaban el ceñidor. Esta adolescente sonreía, un ligero pliegue apartaba los labios pálidos y dejaba entrever dientes agudos y blancos, como los de los perros. No era sin embargo una de esas sonrisas como se ven entre ustedes, siempre presentes con una expresión accesoria, de benevolencia o de ironía, de piedad, crueldad o lo que sea; esta sólo se expresaba a sí misma, una casi bestial alegría de existir, una casi divina felicidad. Esta sonrisa fue el primer sortilegio que actuó sobre mí... De los desordenados cabellos color del sol, el agua del mar caía sobre los ojos verdes muy abiertos, sobre los lineamientos de una infantil pureza... esta emergió del agua con asombroso vigor hasta la cintura, me circundó el cuello con los brazos, me envolvió con un perfume jamás sentido, se dejó resbalar en la barca: debajo de las ingles, bajo los glúteos, su cuerpo era el de un pez... (Tomasi di Lampedusa 1988: 118-119)

En todo el imaginario erótico masculino de final del siglo XIX, a la belleza natural se le opone el otro extremo: la belleza abstracta del artificio puro. Hacia mediados del siglo XIX, Charles Baudelaire había realizado el elogio de la cosmética como antinatural. “La pintura de la cara —escribe— no debe plegarse a un fin vulgar, como aquel de imitar a la naturaleza: ...el maquillaje no tiene que esconderse, ni evitar ser percibido; al contrario, puede exhibirse si no con afectación, con una especie de candor” (Baudelaire 1859 [1985: 308]). En *Elogio del maquillaje* explicita los medios y los trucos, para construir la belleza artificial y se pregunta: “¿Quién ha dicho que la naturale-

za adorne a la belleza?... El salvaje y el infante con su ingenua aspiración hacia lo que brilla... atestiguan su disgusto por lo real, y demuestran así, inconscientemente, la inmaterialidad de su propia alma” (Baudelaire 1859 [1985: 306]).

Consciente de la fuerte carga simbólica implícita en cada color y en la topología ética que divide desde siempre al rostro en zonas encargadas de representar específicas inclinaciones del alma, Baudelaire no hace otra cosa que construir la máscara de la mujer como *ídolo*:

La mujer está en su derecho y hasta cumple una especie de deber cuando se estudia para aparecer mágica y sobrenatural: es necesario que asombre y encante: ídolo, debe dorarse para ser adorada. La mujer por esto debe tomar en préstamo de todas las artes, los medios de elevarse más allá de la naturaleza para mejor sojuzgar a los corazones y golpear al espíritu. Poco importa que la astucia y el sacrificio sean conocidos de todos, si su éxito es cierto y el efecto irresistible... No hay nadie que no vea cómo el polvo de arroz... tenga como finalidad y como resultado el hacer desaparecer de la piel las manchas que la naturaleza ha diseminado a ultranza, y de crear una unidad abstracta en el color de la piel, la cual hermana inmediatamente al ser humano con la estatua, es decir, con un ser divino y superior. Y en cuanto al negro artificial que circunda los ojos y el rojo que señala la parte superior de las mejillas, bien que su uso derive del mismo principio que es la necesidad de superar a la naturaleza, el resultado vale para satisfacer una necesidad del todo opuesta. El rojo y el negro representan la vida sobrenatural y desmesurada; el trazo negro hace la mirada más profunda y singular, da al ojo una apariencia de ventana abierta al infinito. El rojo que inflama los pómulos... insinúa en un bello rostro femenino la misteriosa pasión de la sacerdotisa. (Baudelaire 1859 [1985: 307])

El rostro se vuelve un objeto valorizado precisamente en cuanto puro artificio manifiesto. En esta perspectiva Max Beerbohm, celebrando el fin de la época victoriana afirma que “lo mejor se obtiene con el artificio... los días de la santa simplicidad han terminado... estamos prontos para una nueva edad del artificio” y luego se vuelve hacia las mujeres con una suerte de consejo: “el artificio es la energía del mundo, y en la máscara de esmalte y de polvo luminosos diseñada esmeradamente esta la fuerza de la mujer” (Beerbohm 1985: 23). El maquillaje se vuelve un valor en sí mismo, independientemente del rostro que lo acoge. De puro artificio se vuelve arte. En septiembre de 1913, Mijaíl Larianov se presenta al Kuzneckij Most con el rostro pintado con jeroglíficos y signos con rayos, asombrando a los transeúntes moscovitas. Promotor de una cosmética absolutamente antinatural, escribe junto a Ilja

Zdanevic en el manifiesto *Por qué pintamos* que “las mujeres de la ciudad se limitan a imitar a la tierra. Nuestro espíritu constructor no está anclado a la tierra” (citado por Beerbohm 1985: 23). El rostro debe ofrecerse como pura expresión de la belleza, como forma armónica de líneas y de colores, o bien como absoluta y gratuita provocación visual. Dice Mijaíl Larionov: “Nuestra cara pintada es como el llamado del tranvía, como los sonidos ebrios de un gran tango... Nos pintamos porque la cara lavada nos repugna, porque queremos divulgar lo ignoto” (Beerbohm 1985: 29).

Los futuristas rusos, como el mismo Beerbohm, no hacen sino explicitar una importante regla del maquillaje: la aversión a todo lo que constituye la expresión *espontánea* de las emociones, considerada hasta indecente. Una mujer con un maquillaje perfecto no tiene necesidad de tener lineamientos expresivos. Muy por el contrario, la expresión facial contrasta el efecto del maquillaje y este a su vez inhibe la espontánea movilidad del rostro. Muy lejos de parecer natural, el rostro se vuelve no sólo algo completamente artificial sino que asume la idealidad de la pura abstracción.

Pero el maquillaje del final del siglo XIX no es sólo una forma de divagación estética, se vuelve ciencia: ciencia de los cosméticos. Se apropia de sugerencias artísticas y literarias y las divulga con insistencia a través de una verdadera industria que encuentra su soporte natural en los medios de comunicación. Si bien trazas de maquillaje se encuentran en las representaciones femeninas etruscas, egipcias, griegas o romanas, es sobre todo a fines del siglo XIX cuando aparecen las trazas de una verdadera cosmética, que se pueden notar por ejemplo en pintores como Klimt o Boldini. En este período el maquillaje se vuelve *filosofía*, cuya función no consiste solamente en valorizar la belleza de una cara, sino más bien en valorizar un rostro, valorizar una *moda* y su “orden”. Se tratará de esculpir sobre la cara de la mujer una fisonomía en la que predominará el signo neutro, y el primer gesto del maquillaje consistirá, en efecto, en la *cancelación*. Se trata de cancelar radicalmente todo rasgo anatómico y emotivo preexistente. Y el segundo gesto consistirá en la inscripción, sobre esta página neutra, de un simulacro de vida, de *otra* fisonomía. De este modo, el rostro se vuelve superficie vacía, disponible a la arbitrariedad de los sistemas signícos dictados por las modas del momento.

4. LAS MÁSCARAS Y LOS MITOS

La cara de la mujer se presta entonces a asumir la máscara de los grandes mitos que se desarrollan y expanden entre el siglo XIX y el siglo XX: la mu-

jer animal y la mujer ídolo. A veces, y de modo aun más inquietante, su turbadora contaminación. Es el caso de las divas del cine mudo que a menudo se prestan a articular la abstracción del ídolo con una insidiosa animalidad. Enmascarado, dibujado, inscrito, fantásticamente artificial, este rostro está hecho de dos sustancias: la palidez del encandilamiento, la hoja en blanco, y el negro de la inscripción reservada a los ojos. El blanco de la piel parecería sólo transformar al rostro en su superficie vacía, pero también cancelar las trazas anteriores de rasgos interiores. El candor del rostro significa, en efecto, dos movimientos contradictorios: la inmovilidad, como efecto visible de una impasibilidad interna, a la cual se opone el misterio insidioso de los ojos que producen exceso de emotividad pero en los otros. Sobre esta superficie los ojos aparecen como manchas oscuras. El encanto femenino de los inicios del cine mudo —con figuras como Theda Bara— apunta efectivamente a la fascinación de la mirada, en el efecto “medusa”. El efecto “medusa”, la fascinación ejercida por Medusa sobre sus víctimas es un fenómeno que se verifica también en la naturaleza. Algunos animales por mimetismo producen grandes manchas en torno de los ojos, los amplían desmesuradamente y, a través de esas manchas dilatadas, hipnotizan a la presa. Sobre el “efecto medusa” se ha ejercitado toda la *rêverie* masculina alrededor de la sexualidad femenina.

En esos mismos años Freud escribía un ensayo sobre la cabeza de Medusa como símbolo del sexo femenino. Análogamente, si bien en un contexto diferente, el antropólogo criminal Cesare Lombroso, analizando la sexualidad de las mujeres, hablaba de falsa pasividad, de una pasividad parecida a la de la pantera que, adormecida, está sin embargo activísima en su aparente inercia. La escritura del rostro entendida como dispositivo de metamorfosis y de hipnosis la encontramos ya en las primeras producciones cinematográficas. La fascinación provocada por la potencia inmovilizadora de la mirada enfatizada por las sombras oscuras del maquillaje de los ojos cuenta la historia de una pasividad perversamente activa, del poder de imán que ejercen los ojos que no son tales, manchas negras que, por una extravagante torsión mimética, parecen reflejar el terror provocado por ellos mismos.

Y sin embargo la seducción ejercitada por la estrella es una seducción *fría*. Perteneciente al reino de la visión, al frío medio de la imagen. Tomemos por ejemplo el filme *Metropolis* de Fritz Lang. En esta obra de 1925, Brigitte Helm representa a una obrera buena y también a un robot creado por un científico loco con el fin de provocar desórdenes, confusión y, finalmente, el caos. El ídolo no es la buena obrera, sino el robot. Se trata de una especie de vampiro que, por su gracia glacial, prolifera y se vuelve norma. El contagio provocado por este vampiro es el contagio de un cuerpo, no ya como cuerpo

sino como signo que *reenvía* siempre a otro signo por mimetismo, citación, evocación, plagio, para reproducir de ese modo, *otro cuerpo no cuerpo*, idéntico al precedente.

Diez años después de *Metropolis* irrumpe Greta Garbo. Y el sueño baudelariano de la Mujer/Ídolo como “unidad abstracta” y “grandeza artificial” encuentra su más conspicua realización en la epopeya de las grandes divas, gracias a los efectos especiales del medio cinematográfico. La diva, en efecto, no se muestra: *aparece*. En la última escena de *Anna Karenina* de Clarence Brown (1935), a través de los vapores de una locomotora, lentamente, progresivamente, como si emergiera de un sueño, aparece la cara de Greta Garbo. Y lo mismo sucede en la escena inicial de *María Walewska* (1937) del mismo director, donde los cosacos reducen la ciudad del conde Walewski y, de improviso, alguno se detiene y comienza a producirse un progresivo silencio. Todos quedan estupefactos: en lo alto de una escalera aparece ella, La Divina. Y la cámara la *descubre*, no es su cara que *entra* en la imagen.

Para construir este efecto de aparición, la diva abusa de polvos de arroz en el rostro y en el cuerpo, de cabellos platinados, vestidos de lamé, telas de metal y lentejuelas, de todo lo que es luminoso y traslúcido y que pueda hacer de ella un ser sin forma definida, diáfana, con miembros atravesados por la luz. Pero sobre todo el efecto de fantasma luminoso está en parte provocado por el uso del *flou*, que transforma la cara de la actriz en un ídolo desvaneciente, ofrecido al éxtasis de la pura contemplación. El uso del *flou* contribuye a la represión del cuerpo y de la carne manifestada. La cara de nieve y de soledad de Garbo es una imagen sublimada. Es una idea platónica de la belleza como esencia incorruptible.

A mediados de los años cincuenta llegará a la pantalla Marilyn Monroe. Pertenece a una época diferente en la que desaparece de la escena la atmósfera de frigididad y de inaccesibilidad típica de las divas divinas y se afirma la fascinación del cuerpo y de la cara *corruptible*. En el film *Niagara* de Henry Hathway, la mirada de la cámara está capturada por la boca, exaltada por la violencia cromática del lápiz labial. Marilyn se ofrece a la visión como una criatura de carne, un objeto de deseo. Su cuerpo no reenvía a otro: se afirma simplemente a sí mismo.

Tanto Marilyn como Greta son dos figuras abstractas: la Garbo es una abstracción por defecto, funciona en un juego de opacidades y de transparencias que vacían de materialidad su rostro, divinizándolo. La Monroe es una abstracción por exceso, ofrecida como es a la visibilidad absoluta que va a revolver y descubrir hasta su última fragilidad. Pero hacen falta diez años para que, con Brigitte Bardot, se produzca un nuevo cambio: ahora la totalidad del cuerpo se hace rostro y mira y es mirado. No es más sólo la cara el lugar en-

cargado de representar la expresividad de una persona: es la totalidad del cuerpo la que se hace “cara” y se vuelve visibilidad completa. El cuerpo se vuelve producto de cosmética, construcción artificial, sometido a máscaras como el bronceado, la dieta, la plástica, una cierta forma de cubrirse y de descubrirse.

El cine nos ha habituado a una especie de fisonómica que, de algún modo, ha entrado a formar parte de nuestra competencia cotidiana. Algunos rostros pertenecen a ciertos roles y viceversa, ciertos roles se crean para ciertas caras. Del escenario cinematográfico un cierto ideal de belleza repercute en la moda y sobre la prensa femenina. Entre los años 1930 y 1940 el tipo de belleza propuesto por la revista *Vogue* es una forma de diosa altanera, inaccesible y asexual, como la Garbo o Marlène Dietrich. También en los años cincuenta esta revista propone una belleza marmórea: los prototipos de *Vogue* son criaturas enigmáticas, no lamidas por el deseo. Al inicio de los años setenta, en cambio, el maquillaje se muestra no sólo como una construcción estética dotada de un valor en sí misma, sino denuncia también su artificio: lo vuelve visible. El rostro femenino se convierte en pretexto para esta representación.

La modelo Benedetta Barzini, una de las “bellas” perfectamente construidas por un completo equipo de ilusionistas se refiere “al maquillaje pesado de capas y capas de color, a los ojos enmascarados bajo rayos de pestañas y miles de horquillas que atraviesan los postizos [...] me acuerdo de la extrema ironía de una frase admirativa de mi maquillador Pablo ‘You don’t look natural!’”. Cuenta su miedo de arruinar el paisaje que el maquillador le había pintado sobre el rostro: “Yo pensaba que era gracioso ese paisaje brillante que desaparecía debajo de mi cuello... la cara de una modelo era la materia prima para inscribir lo inalcanzable... ninguno quería ver la verdadera cara, sino una fábula fabulosamente exhibida” (*Vogue* 1981: 29).

El principio de la ciencia del maquillaje no cambiará mucho en estos años, si bien se ha dejado más margen a lo que dicen las caras por la calle. En realidad lo que cambia es el valor metalingüístico del artificio: el maquillaje no dice más que lo que está diciendo, es inscripción visible. La última sublime pervisión del artificio: la de parecer más natural que lo natural. En estos últimos años las máscaras ofrecidas a la mujer por la cosmética se multiplican de modo vertiginoso y se proponen una serie de maquillajes para cada rol, para cada circunstancia. ¿Va a París a un *week-end* romántico? Entonces su cara será así. ¿Se va a esquiar? ¿Va a un gran baile? Deberá maquillarse de este modo. La mujer tendrá tantas caras a su disposición cuantas sean las escenas de su representación social. Más allá de ser mentira, el maquillaje se constituye

de hecho como el artificio en grado de manifestar de modo efímero, pero verdadero, el ser plural de la mujer.

Traducción de Lucrecia Escudero Chauvel

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELARIE, Ch. (1859 [1985]) *Scritti sull'arte*. Turín: Einaudi.
- BEERBOHM, M. (1985) *Elogio dei cosmetici*. Palermo: Sellerio.
- ECO, U. (1975) *Tratatto di Semiotica Generale*. Milán: Bompiani.
- LASCAULT, G. (1977) *Figurées, défigurées*. París: Union Générale d'Édition.
- LOMBROSO, C. (1893) *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*. Roma: Bocca.
- MAGLI, P. (1989a) "The face and the soul", *Zone* 3/4, 86-128 (número monográfico) *Fragments of a History of Human Body*.
- (1989b) "Ancient Physiognomics", *Versus. Quaderni di studi semiotici* 50/51, 39-57 (número monográfico) *Sign of Antiquity, Antiquity of Sign*.
- (1995) *Il Volto e l'Anima*. Milán: Bompiani.
- OVIDIO, P. (43 a. C. - 17 d. C.) "Ars Amatoria" en AA.VV. *I cosmetici delle Donne*. Venecia: Marisilio, 1985.
- TOMASI DI LAMPEDUSA, G. (1988) *I racconti*. Milán: Feltrinelli.
- Vogue. Bellezza*, 1, diciembre de 1981.

ABSTRACT

In the physiognomic analysis, the face is configured as a system of expression, regulated by discardings and capable of receiving a semantic interpretation. It is a semiotic undertaking that reveals, under the form of a parable, its double tendency: on one hand, it tries to establish, by means of a "powerful" categorial apparatus, the constants in the process of constituting typologies and classes which will be used in the analysis of the objects studied. On the other hand, it is directed towards individualizing and even multiplying the differences that constitute the singularity of those objects. The physiognomic features are configured not only as particular ways of "saying" but above all as ways of "watching" the body. For Aristotle, the first systematic physiognomist of history, the soul is figure and form, the body is matter. Passions are then forms printed on the matter. Form and matter are not exclusively the body's ways of being, but two ways of seeing the body (Magli 1995: 23).

The lines of the forehead analysed by Cardano, the figures of passions drawn by Le Brun, Lavater's silhouettes, Cardinal Richelieu's neuter masks are not signs of the same nature and do not allow the same sort of interpretation. These signs imply neither the same observer's position nor the same producer's identity. Nevertheless, all these types of signs, their different mode of production and of deciphering are united to create a true polyphony of the face. They make a text out of this object of the natural world. A text which is amongst the most complex and enigmatic ones. This paper will explore the dimension of make-up in the transformations of the face.

Patricia Magli es profesora de Semiótica en la Facultad de Ciencias de la Información en la Universidad de Bolonia. Especialista en estudios sobre la fisonomía, ha publicado trabajos en destacadas revistas europeas y norteamericanas y un libro de referencia *Il Volto e l'Anima* (1995). E-mail: pmagli@flashnet.it